

SPAGHETTI-WESTERNS

TROELS WÖRSEL

Dette er ikke et forsøg på at foretage en gennemgribende analyse af den europæiske western, men blot en opsummering af en række væsentlige træk, som almindeligvis negligeres af filmkritikken – eller måske snarere erkendes indirekte, hvilket kunne forklare den modstand, de såkaldte spaghetti-westerns har mødt fra anmeldernes side. For er dette tilfældet, kunne man tale om en, om end ikke bevidst, så dog instinktiv negligering af disse momenter.

At der overhovedet kan være særlig grund til at beskæftige sig med spaghetti-westerns, ses alene af det, at vi her står overfor en virkelig nyskabelse, som har manifesteret sig dels som en ny æstetik, dels som denne æstetisk eksistentielle implikationer, samt endog som direkte ideologisk/eksistentielle meningstilkendegivelser.

1 De europæiske westerns er – i modsætning til de amerikanske – dybt *romantiske*.

Det er vigtigt at betone denne modsætning, thi den er resultatet af en udvikling, der generelt synes at foregå kunsthistorien igennem, nemlig en dialektik mellem »klassiske« og »romantiske« tendenser. Antagelig er denne dialektik udtryk for det forhold, at en klassik frembringer de resultater, der senere fungerer som (teknisk) forudsætning og grundlag for romantikken, som manifesteres som en konsekvens af disse resultaters sandsynliggørelse. Således ligger den europæiske western i »naturlig«, dvs. historisk forlængelse af den amerikanske. At denne udvikling imidlertid har fundet sin konsekvens i Europa er ikke tilfældigt; thi kun her er forudsætningerne tilstede for en romantik af denne voldsomt eksistentielle, nihilistiske karakter, idet den historiske erfaring er så meget større i Europa end i USA (der ligger ingen vurdering i dette), samtidig med at der kun i Europa gives en tradition (den tyske romantik, Nietzsche osv.), hvortil en sådan nyskabelse indenfor westerngenren kan knytte sig.

2 På det formelle plan ytrer den ny æstetik sig bl. a. som en interesse for menneske og landskab som netop menneske og landskab.

Således er *landskabet* ikke længere behæftet med samme funktion som i den amerikanske western, hvor naturen er reduceret til den klassiske ramme om afviklingen af såkaldt »logiske«, dvs. kausale handlingsforløb; bjergene har her samme funktion som de antikke søjler i det 19. århundredes heroiske landskabskunst. Det klassiske rums sammenbrud i spaghetti-westerns manifesteres i momenter som f. eks. den altid blæsende vind, der i forbindelse med landskabets forandring til det atypiske (uklassiske), enestående og selv-

udsigende gennem en levendegørelse af naturen omformer billedrummet til sin egen definition som *billede*, hvorved den klassiske ikonografis gennemsigthed destrueres. Denne levendegørelse understreges i musikken, der med sin hysteriske klangfarve synes frembragt af vinden, der således hvert øjeblik kan slå over i musik.

3 Overhovedet er det *musikalske element* i de to western-former af stor interesse; alene på baggrund af det kunne en rimelig sammenligning foretages.

Mens den amerikanske western arbejder efter bestemte skemaer (virile mandkor til én slags scener, violinmusik til andre, symfonilignende plagiater til atter andre osv.) ligger der i al spaghetti-musik ikke blot én grundtone, men tillige en gennemgående mangel på differentiering og tilpasning af det musikalske materiale til forskellige typer af scener. Dette skyldes musikkens vidt forskellige funktion i de to western-former: i den amerikanske bruges musikken til at understrege/påpege scenernes karakter, hvorimod den i den europæiske form foreligger som et selvstændigt betydningsbærende element tilordnet sin egen dramatiske funktion. Musikken, der i spaghetti-westerns væsentligst består af skingrende falset-stemmer (lidelsen og den nihilistiske eksistentialitet) og kirkeklokker (skæbnen, forstået som det godes negation) er med andre ord ikke programmeret efter indholdet af enkelte sekvenser, men bryder tilsyneladende arbitrært igennem med samme tema og udformning i de mest forskelligartede scener: hysteriske skrig kan således både følge en rytter på vej gennem landskabet og intonere ved voldsscener, mens man i en amerikansk western ville have hørt henholdsvis mandkor og violin eller »symfoni«-musik, afhængigt af de dræbte personers status. At musikken fungerer på denne overfladisk set irrationelle måde, beror på, at den som allerede antydnet er vindens meningsfulde konkretion, hvorfor musikken/vinden må forstås som det *filmiske univers*' »verdensånd«, idet musikken er ladet med dette univers' eksistentielle muligheder og derfor tillige udsiger dets generelle beskaffenhed, således at »verdensånden« er værkets iboende og på forhånd satte superstruktur: omkring den tager filmens forløb form; i den ligger hele filmens væsen nedfældet, som den realiseres i differentieret form forløbet igenem.

4 Som allerede nævnt gør en interesse for *mennesket* sig stærkt gældende i den europæiske western.

Filmens skikkelser bruges ikke til at personificere en række værdier i en officiel moral, men – for at blive i denne sammenhæng – snarere til at demonstrere disse

værdiers endeligt eller fravær i det borger-skab, der hævder deres gyldighed. Derfor er helten (der ud fra klassiske kriterier må betegnes som en antihelt) i spaghetti-westerns eksponent for en eksistentialitet og derfor i sin konsekvens nihilistisk moral; thi hans fremmedgørelse overfor borgerskabet (og hans medmennesker overhovedet) fører ham tilbage mod det nulpunkt, der udgøres af hans egen eksistens, hvilket dybere set vil sige mod sproget i bredere semiologisk forstand, idet hans moral udspringer af nødvendigheden af valg, hvis resultat er de tegn, hvori han realiserer karakteren af sin eksistens. Man kunne således sige, at den europæiske western arbejder med en samurai-moral i lighed med den, der kommer til udtryk i f. eks. Kurosawas værker. Overhovedet er der umådelig mange lighedspunkter mellem spaghetti-westerns og Kurosawas samurai-film, såvel æstetisk som eksistentialt; at tale om en *aflæselig* John Ford-påvirkning for Kurosawas vedkommende er en undervurdering og misforståelse af hans indsats; scener som »Macbeth's« død og åbningssekvensen i »De syv samuraier« er utænkelige i den klassiske western – i den europæiske overordentlig sandsynlige.

At mennesket i spaghetti-westerns altså empirisk set defineres ved dets valg, lader sig imidlertid ikke blot konstatere i dets handlinger, men også i selve skildringen af det som person. Der er således lagt stor vægt på en række tilsyneladende uvæsentlige træk som påklædning, skydevåben osv., og dog har disse momenter adskillige funktioner. Påklædningen understreger f. eks. filmens særlige historiske miljø, men især personernes individualitet som *personer i denne film*. Dette træk ved den europæiske western er explicit aflæseligt (*qua western*) i arten og placeringen af våben; f. eks. bæres pistoler næsten alle andre steder end ved hoften, men i stedet i et hylster bag skulderen, i en snor om halsen, i et selvkonstrueret duelhylster (der viser manden som tysk våbenekspert), midt på maven osv., ligesom helten ofte kæmper med uklassiske våben som kniv, tomahawk, maskingevær (installeret i en ligkiste) osv. Som for nævnt fungerer disse momenter som generelle tegn, der peger direkte hen på det eksistentielle valg, samtidig med at tid og miljø påpeges. Resultatet af disse momenter funktion i forbindelse med flere andre tidligere omtalte er gennemsigthedens nedbrydning, idet gennemsigtheden i film ikke er udtryk for en illusionistisk »virkelighedsaflæsning« af de skildrede begivenheder, men snarere for en tingsliggørelse (afsemiologisering) af handlingsforløbet og skuespillerens rolle, hvorfor skuespilleren indlæses i handlingsmønstret, der »virkeliggøres« af skuespilleren som privatperson udenfor rollen. Denne gennemsig-



Det romantiske maleri er tydeligvis en forudsætning for spaghetti-westerns. Her et udsnit af Delacroix' »Massakren på Khios« (1823). Billedet er holdt i den gullige tone, man genfinder i spaghetti-westerns, og de viste figurer eksemplificerer velkendte holdninger/tilstande fra filmene: den patetiske dødsbevidsthed, den desperate lidelse og vildskaben. Læg mærke til den tyrkiske soldats portrætlighed med Lee van Cleef.

tighedstendens er altid tilstede i amerikanske westerns, hvor en bestemt person tydeligt opleves som f. eks. Dean Martin iført bredskygget hat og ruskinsjakke, lige hentet fra klædeskabet; det stærkeste eksempel på denne tendens så man i »Panserdiligencen«, hvor den explicit realiseredes ved John Wayne klædt i rød nylonskjorte. Gennemsigtheden er imidlertid i overensstemmelse med og en del af den amerikanske westerns væsen, thi den er af samme beskaffenhed og udsprunget af samme intention som det klassicistiske maleri, hvis antikke gudeskikkelser personificerer værdier og dyder på samme måde som den amerikanske westerns persongalleri: kun gennem den tingsliggjorte »virkelighedsoplevelse« af personerne opleves deres tilordnede værdier som »virkelige«; ud fra sin

historiske situation måtte det klassicistiske maleri blot skabe sin ideale virkelighed gennem udnyttelsen af gudeverdens definerede transcendens, hvor den amerikanske western har måttet udnytte det moment af »transcendens«, der opleves i modsætningen mellem den samme skuespillers på én gang overvirkelige og totalt ukendte eksistens. – Med en replik fra »Vestens hårde halse« kan den europæiske western-helt karakteriseres således: »Han har noget inden i sig, noget, der har med døden at gøre«.

5 Det er klart, at denne eksistentielle holdning indebærer en politisk stillingtagen, eller placeringen i forhold til de gængse ideologier, som nødvendigvis må

adskille sig fra den amerikanske westerns. Formuleringer af denne karakter skal imidlertid – som for de fleste westerns vedkommende – næsten altid søges som implikationer og tegn af en anden orden end talesprogets: ingen western skrider sit politiske budskab ud – selvom de oftest er nok så politiske.

For begge westernformer er de tydeligste politiske implikationer at finde i heltens relationer til »samfundet« og dets enkelte medlemmer. Og for den amerikanske western gælder her, at heltens engagerer sig dybt i de sociale funktioner, eller – i andre tilfælde – en sådan integration er målet for hele hans stræben; den bestemmer karakteren af hans handlinger og er den målestok, som angiver disse handlingers rigtighed. Heltens belønning er således social accept (får oberstens datter, accepteres som sherif, etc.) til gengæld for hvilken han f. eks. har skaffet en bortrøvet kapital til veje, uden at pengenes retfærdige tilhørsforhold til borgerskabet dokumenteres. De rige har blot retten til kapital i kraft af deres egen kapital, mens de økonomiske bevægelser billedligt og bogstaveligt talt går hen over hovedet på heltens, der lader sig integrere som del af en økonomisk mekanisme i håbet om hans egen oplevelse af en social accept. Der er således mulighed for, at biografgængeren kan identificere sin egen situation med heltens, og det er i dette forhold den amerikanske westerns politiske budskab ligger: den placerer folk i det sociale hierarki, idet den tilskynder til opstillingen/bevarelsen af småborgerens værdier, som er uden politisk relevans, d.v.s. som ikke er i konflikt med borgerskabets magt- og kapitalinteresser.

Motivet med heltens, der hjælper borgerskabet træffes også i spaghetti-westerns, hvor det blot altid får en anden udgang: heltens ender med at tage parti mod borgerskabet (»Manden med de sorte støvler«), bliver dræbt (»En dollar pr. hoved«) etc. Alment gælder således, at heltens hverken opnår andel i kapitalen, hvis bevægelser han gennemskuer, eller nogen form for social accept; tværtimod, ved filmens slutning er hans position yderligere forskudt i forhold til borgerskabet, thi han er ikke disponeret for en samfundsmæssig integration (jvt. citatet, 4.) Denne forkastelse af de borgerlige værdier understreger yderligere i skildringen af borgerskabet, der med tydelige reminiscenser fra den tyske romantik og Nietzsche fremstilles som en foragtelig klasse, modsat indianerne, mexicanere etc., som indtager en traditionel romantisk status. At denne værdiforkastelse imidlertid også finder sted inden for filmens univers, ses af heltens fremmedgørelse, der sætter ham uden for ethvert værdisystem, så han selv i nederlaget synes stor, idet hans storhed udelukkende lader sig måle i forhold til ham selv – i stærk modsætning til borgerskabet, som i sin undergang forekommer dværgagtigt målt selv ud fra dets eget værdisystem, eller mere præcist: i kraft netop af et sådant systems eksistens.

Et rent politisk indhold foreligger i »Gringo Desperados« som tydeligvis er en anklage mod den amerikanske imperialism, hvorfor den europæiske tendens til at se f. eks. mexicanere som guerillastykker her manifesteres explicit som en hel films objekt.

6 Bag denne nyskabelse inden for (af) westerngenren ligger imidlertid en generel opfattelse af *kunstens »natur«* (dvs. mål/funktion), i fuldstændig modstrid med den ovenfor skitserede gennemsigthedsæstetik, en opfattelse, der væsentligst ser kunstens opgave som en formrealisation modsat den gennemsigtige stoforientering.

Kunstens mål er således ikke at fremlægge en erkendelse, men derimod at fungere som erkendelsesform, hvis resultater følgelig bliver af en primært sproglig, eller rettere metasproglig karakter; man laver altså spaghetti-westerns i samme forstand, som Delacroix malede for at lave billeder. At denne opfattelse ligger til grund for skabelsen af spaghetti-westerns, lader sig umiddelbart aflæse ikke blot i optagetheden af billedernes formelle indhold, men også i interessen for de af billedets kvaliteter, som direkte afhænger af kameraets positioner/indstillinger og optageforhold (f. eks. lyset). Dette træk spores også tydeligt i den bevidste negligering af det klassiske handlings- (spændings-) forløb til fordel for skildringen af filmens metakvaliteter, der i billedets definition af sig selv som billede tillige forstås som kvaliteter i sig selv.

7 Anbefalelsesværdige spaghetti-westerns: »En dollar pr. hoved«, »Døden til hest«, »Den gode, den onde og den grusomme«, »Gringo desperados«, »Manden med de sorte støvler«, de to første Django-film, dvs. dem med Franco Nero.

VESTENS HÅRDE HALSE

I den nye western af Sergio Leone, »Vestens hårde halse«, sporer man tydeligt en tiltagende objektivisering i spaghetti-instruktørernes intentioner, derved at filmene i stadigt stigende grad insisterer på at blive oplevet ud fra andre referencerammer end den amerikanske tradition. I sin altoverskyggende billedinteresse kan »Vestens hårde halse« ses som et forsøg på at fremlægge disse tilgrundliggende referencer: den er næsten en pædagogisk indføring i den europæiske westerns æstetik, hvor målet er at lave film og altså ikke historier, handlinger o.s.v. Karakteren af »Vestens hårde halse« er således en logisk konsekvens af denne æstetik, thi en film består af billeder, og ønsker man at lave en »filmorienteret« film, laver man en film, som fremviser sin egen beskaffenhed som billedets.

Denne tone slås an allerede i åbningssekvensen: tre banditter ankommer til en lille jernbanestation midt i det ørkenliggende landskab. Mens de venter på toget, dvæler kameraet ved alt, hvad de foretager sig, eller rettere ikke foretager sig: læner sig op ad en stolpe, støtter sig til et vandtrug, sidder i en stol, mens man i en amerikansk western kunne have ventet en skildring af deres ivrige forberedelser (gå i

dækning, aftale planer, etc.). Og ustandseligt zoomes der ind på ansigterne, som med deres fraværende udtryk giver en fornemmelse af en tilfældighed i deres tilhørsforhold som objekter til denne film. Ved den fjerne lyd af toget placeres banditterne som personer i et handlingsmønster: i et kort klip ser man én af dem tage ladegreb på Winchesteren med et pludseligt og overdrevent smæld, som i forbindelse med klipets koncentrerede udstrækning og bevægelsens voldsomhed spænder billedets udtryk til det yderste. Det er bristefærdigt af et hysteri, der aldrig bryder gennem overfladen, men som derfor opleves så meget desto voldsommere.

Billedforløbet føres videre som en handlings billedrække ved et klip til en anden af banditterne, som rejser sig fra sin stol og begiver sig skråt over den store svellebelagte plads foran stationsbygningen, samtidigt med at kameraet foretager en bevægelse langs den ene akse i det vandrette, todimensionale koordinatsystem, hvori personen bevæger sig diagonalt fra punktet (0,0), som udgøres af stolen, og hvis ene akse er parallel med pladsens kant. Under denne bevægelse forandres synsvinklen fra »lav« til »overskuende«, hvorved der som en funktion af disse tre bevægelsesretninger opleves en cirkel- eller spiralbevægelse, som yderligere påpeges af en skæbnetung knirkende vindmølle for enden af pladsen.

Skiftet i kameravinkel gør således brug af de to traditionelt romantisk anvendte synsvinkler »lav« og »høj«, således som det ses hos henholdsvis Lundbye og Rubens, hvor den første udtrykker den stemningsmæssige dvælen ved motivet (se billederne), den sidste det følelsesfulde i voldsom forstand. Ved kameravinklens forskydning opefter engageres man således i muligheden af en forestående kamp gennem det pludselige engagement i selve rummet. Træk af den samme bevægelse – blot i vandret plan – ses i filmens slutsekvens i det endelige opgør. Fænomenet er ikke

ukendt: den netop nævnte slutsekvens er ækvivalent med slutsekvensen (også det endelige opgør) i »Døden til hest«, mens bevægelsen i sin fuldstændige spiralform tidligere er set i den amerikanske western »Blue«, hvor bevægelsesretningen også måles relativt til et stort, udstrakt plan, en flod, og centeres i stadig større afstand om den døende hovedperson i floden. Den store plads foran stationsbygningen opleves kun som værende bygget for at tjene denne bevægelse; uden denne bliver konstruktionen meningsløs, hvilket er et træk, som generelt kendetegner spaghetti-westerns: bygninger etc. er ikke konstruktioner, filmens medvirkende betjener sig af, de er udelukkende til som billedelementer (se billedet af stationsbygningen).

At jeg trækker denne sekvens frem, er ikke blot fordi den er typisk for filmen som helhed, men tillige fordi den instruktivt viser, hvorledes fortællingen ligger i fotograferingen og langt mindre i replikker.

Og at replikkerne oftest er sparsomme, er udtryk for en bestemt opfattelse af sproget, hvilket dybere set kommer til at betyde af kunsten som sprog. Skal man nemlig tyde sproget som kulturelement, ser man den fragmentariske samtale yderligere eksplificeret i arkitekturen, som dels ligger spredt i landskabet, dels endnu befinder sig på byggestadiet. Men det er klart, at en sådan sprogtilstand ikke kan være virkelig, thi selve filmens eksistens forudsætter eksistensen af et meningsfuldt sprog mellem personerne: hvorledes skulle ellers tilstedeværelsen af en historie forklares? Det nødvendige sprog er imidlertid talt før filmens begivenheder og udgør derfor det sproglige univers, som iboende er til stede i filmen, således at vi har et billede af kunstens funktionsmåde: kunsten fungerer som sprog og ikke som dette sprogs empiriske indhold, idet filmen i spaghetti-westerns påtager sig sprogets rolle, samtidig med at den *tillige* er det sprog, tilskueren aflæser. Skulle man føre tolkningen



Fra åbningssekvensen. En af banditterne foran stationsbygningen, der i kraft af sin manglende funktionalitet og volumen reduceres til billedelement. Inden for et par jernbaneskiner ført ind midt på gulvet. Husmuren og svellerne angiver aksernes retning i det nævnte koordinatsystem.